

RONY MALTZ
JERÔNIMO D'AVILA DE MORAES

MELANCOLIA x ALEGRIA:
DICOTOMIA DE UMA ESTRUTURA DE ENTRETENIMENTO ITINERANTE

2006

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

RONY MALTZ

JERÔNIMO D'AVILA DE MORAES

MELANCOLIA x ALEGRIA:

DICOTOMIA DE UMA ESTRUTURA DE ENTRETENIMENTO ITINERANTE

Rio de Janeiro
2006

Jerônimo d'Avila de Moraes

Rony Maltz

MELANCOLIA x ALEGRIA: dicotomia de uma estrutura de entretenimento itinerante

Relatório Técnico submetido ao corpo docente da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social

Orientador: Prof. Mestre Dante Gastaldoni

Rio de Janeiro

2006

M261 MALTZ, Rony e MORAES, Jerônimo d'Avila de.

Melancolia x Alegria: dicotomia de uma estrutura de entretenimento itinerante / Rony Maltz e Jerônimo d'Avila de Moraes. Rio de Janeiro, 2006. x, 63f.

Relatório Técnico (Graduação em Comunicação Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO, 2006.

Inclui CD.

Orientador: Dante Gastaldoni

1. Fotografia documental - Ensaio. 2. Parques de diversões – Ensaio fotográfico. 3. Projeto Experimental: Comunicação Social. I. Dante Gastaldoni (Orient.). II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação. III. Título.

CDD: 778.9

Jerônimo d'Avila de Moraes

MELANCOLIA x ALEGRIA: dicotomia de uma estrutura de entretenimento itinerante

Relatório Técnico submetido ao corpo docente da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Radialismo

Rio, 14 de dezembro de 2006

Aprovado por:

Prof. Dr. Dante Gastaldoni, ECO/ UFRJ

Prof. Dr. Antonio Fatorelli, ECO/ UFRJ

Prof^a. Dr^a. Ivana Bentes, ECO/ UFRJ

Prof^a. Dr^a. Fátima Sobral Fernandes, ECO/ UFRJ

Rio de Janeiro

2006

Rony Maltz

MELANCOLIA x ALEGRIA: dicotomia de uma estrutura de entretenimento itinerante

Relatório Técnico submetido ao corpo docente da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Publicidade e Propaganda

Rio, 14 de dezembro de 2006

Aprovado por:

Prof. Dr. Dante Gastaldoni, ECO/ UFRJ

Prof. Dr. Antonio Fatorelli, ECO/ UFRJ

Prof^a. Dr^a. Ivana Bentes, ECO/ UFRJ

Prof^a. Dr^a. Fátima Sobral Fernandes, ECO/ UFRJ

Rio de Janeiro

2006

Aos nossos velhos

RESUMO

MALTZ, Rony e MORAES, Jerônimo d'Avila de. **MELANCOLIA x ALEGRIA: Dicotomia de uma estrutura de entretenimento itinerante**. Relatório Técnico – Graduação em Comunicação Social – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

A dicotomia melancolia x alegria é o eixo do ensaio fotográfico realizado ao longo do ano de 2006 em parques de diversões itinerantes de cidades e municípios pequenos e/ou interioranos do Estado do Rio de Janeiro. Dois fotógrafos trabalham com linguagens opostas para abordar o mesmo objeto de estudos em dois momentos: imagens em preto-e-branco capturadas com uma câmera de médio formato retratam os parques fechados, focando a depreciação de seus alicerces e engrenagens mecânicas e as feições marcadas de seus funcionários de vida nômade; fotografias coloridas feitas com uma câmera digital de pequeno formato exibem os parques em pleno funcionamento, captando a fugacidade das luzes, a riqueza de matizes, o frenesi sonoro e humano dos seus freqüentadores flagrados em instantes de mais pura alegria. Os dois autores realizam uma pesquisa visual que estuda a relação dessas estruturas de entretenimento com os seres humanos e o ambiente que elas influenciam diretamente, e pelos quais são em troca influenciadas.

1. Fotografia documental - Ensaio. 2. Parques de diversões – Ensaio fotográfico. 3. Projeto Experimental: Comunicação Social.

ABSTRACT

MALTZ, Rony e MORAES, Jerônimo d'Avila de. **MELANCOLIA x ALEGRIA: Dicotomia de uma estrutura de entretenimento itinerante.** Relatório Técnico – Graduação em Comunicação Social – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

The dichotomy melancholy x happiness is the axis of the photographic rehearsal accomplished along the first semester of the year of 2006 in itinerant amusement parks of small cities and municipal districts of the State of Rio de Janeiro. Two photographers develop opposite languages to approach the same object of studies in two stages: black-and-white images captured with a medium format camera portray the parks when closed to the general public, focusing the depreciation of their foundations and mechanical gears and their employees' of nomadic life marked features; color pictures done with a 135 digital camera exhibit the parks when fully operational, capturing the transiency of the lights, the wealth of shades, the resonant and human frenzy of their visitors caught in instants of genuine happiness. The two authors accomplish a visual research that studies the relationship of those structures of entertainment with the human beings and the atmosphere that they influence directly, and by which they are influenced in return.

1. Documental photography – Rehearsal. 2. Amusement parks – Photographic rehearsal. 3. Experimental Project: Social Communications.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	MELANCOLIA X ALEGRIA	13
2.1	PB X COR	14
2.2	A ESCOLHA DO EQUIPAMENTO	18
2.2.1	Parques fechados: a Hasselblad	18
2.2.2	Parques em funcionamento: a Canon 20D	19
2.3	REFLEXÕES SOBRE OS RETRATOS	22
3	REFLEXÕES SOBRE A ITINERÂNCIA	25
4	PRÉ-PRODUÇÃO	28
4.1	ESCOLHA DO FILME	28
4.2	AMOSTRAGEM	30
4.3	ESCOLHA DOS PARQUES	30
4.3.1	Contato com a rede Play City	30
4.3.2	Descoberta dos parques de Atafona e Campos dos Goytacazes	31
4.3.3	Decisão de se ater a parques fluminenses	32
5	PRODUÇÃO	33
5.1	DEL CASTILHO	33
5.1.1	Parque fechado	33
5.1.2	Parque em funcionamento	36
5.2	NITERÓI	38
5.2.1	Parque fechado	38
5.2.2	Parque em funcionamento	40
5.3	ATAFONA I	41
5.3.1	Parque fechado	41
5.3.2	Parque em funcionamento	42
5.4	ATAFONA II	44
5.4.1	Parque fechado	44
5.4.2	Parque em funcionamento	45
5.5	CAMPOS DOS GOYTACAZES	45
5.5.1	Parque fechado	45
5.5.2	Parque em funcionamento	47
5.6	SÃO JOÃO DE MERITI	48
5.6.1	Parque fechado	48
5.6.2	Parque em funcionamento	49
5.7	NOVA IGUAÇU	49
5.7.1	Parque fechado	50
5.7.2	Parque em funcionamento	50
5.8	CAPTAÇÃO DE ÁUDIO AMBIENTE	51
6	PÓS-PRODUÇÃO	52
6.1	REVELAÇÃO E DIGITALIZAÇÃO DOS NEGATIVOS	52
6.2	TRATAMENTO DAS IMAGENS	53
6.2.1	Fotografias analógicas	53
6.2.1	Fotografias digitais	53

6.3	EDIÇÃO DAS IMAGENS	54
6.4	PRODUÇÃO DO DVD	55
6.5	EDIÇÃO DO ÁUDIO/TRILHA SONORA	55
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	57
	REFERÊNCIAS	60
	APÊNDICE A – PLANO DE TRABALHO	61
	APÊNDICE B – FICHA TÉCNICA	63

1 INTRODUÇÃO

Neste trabalho propõe-se, por meio de ensaios fotográficos em parques de diversões, a lançar um olhar estrangeiro sobre um objeto de estudos de abrangência mundial, que, não obstante, guarda fortes traços idiossincráticos regionais, possibilitando inesgotável gama de recortes, além de possuir rico apelo estético.

Mais do que consequência da necessidade de um corte objetivo diante da enorme amplitude temática, a escolha do foco do ensaio adveio, acima de tudo, da percepção primeira de uma dicotomia constituinte do objeto de estudos, da curiosidade em apurar seus motivos e da vontade de explorá-la imgeticamente. A dicotomia: melancolia *versus* alegria; o recorte: parques de diversões itinerantes de cidades e municípios pequenos e/ou interioranos do Rio de Janeiro.

uma das potencialidades da fotografia é destacar um aspecto particular que se encontra diluído em um vasto e extenso campo de visão, explicitando, mediante a seleção do momento e do enquadramento o significado e a transcendência de determinada cena. (GURAN, 2002, p.17)

A demanda por dois fotógrafos para trabalhar sobre o mesmo tema foi imposta pelo próprio escopo do trabalho: situar em dois momentos, [1] parques fechados ao público e [2] em pleno funcionamento, sob dois pontos de vista opostos, o objeto de estudo no par melancolia/alegria, estudando a importância dessa forma de entretenimento às comunidades pequenas/interioranas em contraste com uma mística de decadência decorrente do seu atual obsoleitismo nas grandes metrópoles.

A apresentação do trabalho oferece uma experiência visual completa aliando duas linguagens bastante diferenciadas entre si no âmbito da fotografia. O preto-e-branco clássico registra o

momento melancólico, de grande contemplação e riqueza de detalhes em tons de cinza. Já o digital colorido oferece a fugacidade das luzes, saturação dos matizes e o dinamismo do parque em funcionamento protagonizado por seus freqüentadores capturados em instantes de genuína alegria.

O produto final deste projeto consistirá em um ensaio fotográfico único resultante da edição do material das duas fases retratadas, além de uma segunda edição em vídeo, valendo-se de recursos multimídia para promover uma experiência mais eficaz em comunicar – com a maior fidelidade possível – as intencionalidades dos autores.

2 MELANCOLIA X ALEGRIA

Qual o *objetivo* dos parques de diversões? Qual é sua premissa, sua razão de existir? A resposta, ululante, está no próprio nome: divertir. Recrear, distrair, entreter. Como toda estrutura deste gênero, o parque não se basta em si mesmo; depende de seus freqüentadores para justificar o sentido de sua existência. Só se pode dizer que ele é *bom* quando está *recreando*, *distraindo*, *entretendo*; ou seja: quando está aberto, em funcionamento e *tem público*.

Durante as horas em que está fechado é notória a degradação – inerente às constantes viagens, montagens e desmontagens – dos seus brinquedos e atrações, e o clima no local é de ressaca, ilustrada pelos vestígios da farra na noite anterior, e de trabalho, ditado pelos funcionários que labutam calados, em ritmo mecanizado, na manutenção das engrenagens inertes. Estas engrenagens, concebidas para estar em movimento e acomodar pessoas, quando estáticas e desocupadas representam um paradoxo; tornam-se monstregos inúteis. Mais do que qualquer outro cenário neutro, os parques, por produzirem diversão por desígnio, quando esvaziados produzem um vácuo inevitavelmente caracterizado pelo contraste com essa diversão. Esta atmosfera tranqüila (fúnebre?), privada das luzes multicoloridas, música alta e frenesi humano que a povoaram na noite anterior é preenchida, por oposição, exatamente pela não-diversão, a não-alegria: a *melancolia*.

Ora, se a alegria está intrinsecamente associada aos parques de diversões, essa conexão se dá exclusivamente por intermédio das pessoas que o freqüentam. Comumente montadas pela ocasião de festas religiosas ou demais celebrações regionais, aquelas estruturas itinerantes acabam ganhando grande importância econômica e social para pequenos conglomerados urbanos. Geralmente estabelecidos nas cercanias dos principais centros comerciais e pontos de

referência, tais como igrejas, praças principais e até junto às prefeituras, os parques são rapidamente incorporados à rotina desde casais de jovens até famílias inteiras. Dado seu caráter agregador e ambiente familiar, mas também muito em razão da carência de opções de lazer, o parque acaba se tornando o principal núcleo de entretenimento e ponto de encontro da cidade durante suas horas de funcionamento. É a energia trazida por essas pessoas que, tendo vazão num meio devidamente pré-concebido para recebê-la e disseminá-la, empresta ao parque, enquanto aberto, sua atmosfera mágica. Sua alegria.

Em suma, percebe-se que a construção do cenário melancólico tem início *a priori*, uma vez que a atmosfera de alegria só pode ser caracterizada *a posteriori*, condicionada pela frequência das pessoas nos parques.

2.1 PB X COR

Tais preceitos, não obstante, precisavam ser transpostos na prática; logo, a principal questão surgida era a de como comunicar a dicotomia melancolia x alegria exclusivamente através das fotografias. O primeiro passo neste sentido já havia sido dado: a decisão pela divisão do trabalho em duas partes, ficando cada uma delegada a um fotógrafo diferente. O próprio deslocamento de pontos de vista sobre um mesmo tema ajudaria a acentuar o contraste visual necessário à explicitação de tal dicotomia. Mas só isto não seria o suficiente. Impunha-se a necessidade do uso de uma gama de recursos visuais, embasados em paradigmas teóricos, que fossem eficazes em transmitir ao espectador as intencionalidades contidas nos ensaios.

A primeira – e talvez mais importante – decisão quanto à linguagem foi pelo uso do preto-e-branco e do colorido nas fotografias dos parques respectivamente fechados e em funcionamento.

A importância da oposição do PB à Cor para o estabelecimento da dicotomia melancolia x alegria reside, em primeiro lugar, na associação inconsciente, por parte do senso comum, da foto em preto-e-branco ao *passado*.

A imagem monocromática, por se tratar de uma experiência visual transordinária exige um tempo de análise diferenciado. A ausência da cor, substituída pelos tons de cinza dá maior margem a interpretações dos analogismos da fotografia. Esse mergulho mais profundo na imagem arma certos gatilhos da memória visual que necessariamente acabam provocando uma ligação daquela imagem com o passado.

Para Barthes (1984, p.123), contudo, a fotografia não rememora o passado. “O efeito que ela produz para mim não é o de restituir o que é abolido (pelo tempo, pela distância), mas o de atestar que o que vejo de fato existiu.”

Àquele dado, então, deve-se adicionar um outro preconceito atrelado à fotografia pelo senso comum: a *veracidade*.

O que transmite a mensagem fotográfica? Por definição, a própria cena, o literalmente real. [...] é bem verdade que a imagem não é o real, mas é, pelo menos, o seu *analogon* perfeito, e é precisamente esta perfeição analógica que, para o senso comum, define a fotografia. (BARTHES, 1990, p.12)

E também:

O ponto de partida é portanto a natureza técnica do processo fotográfico, o princípio elementar da *impressão luminosa* regida pelas leis da física e da química. [...] Em termos tipológicos, isso significa que a fotografia aparenta-se com a categoria de ‘signos’, em que encontramos igualmente a fumaça (indício de fogo), a sombra (indício de uma presença), a cicatriz (marca de um ferimento), a ruína (traço do que havia ali), o sintoma (de uma doença), a marca de passos etc. Todos esses sinais têm em comum o fato ‘de serem realmente afetados por seu objeto’ (*Peirce*, 2.248), de manter com ele ‘uma relação de *conexão física*’ (3.361). (DUBOIS, 2001, p.50)

Ora, quando essas duas percepções – real e passado – convergem em uma mesma imagem, esta se reveste de morbidez. Não por acaso, ainda para Barthes (1984, p.124), “a Fotografia tem alguma coisa a ver com a ressurreição”: ela relega à eternidade uma representação do *real* aprisionada no passado, representação cujo aspecto é irrecuperável no presente, especialmente se for *humana*; neste caso, então, ela se torna trágica:

Pois a imobilidade da foto é como o resultado de uma confusão perversa entre dois conceitos: o Real e o Vivo: ao atestar que o objeto foi real, ela induz sub-repticiamente a acreditar que ele está vivo, por causa desse logro que nos faz atribuir ao Real um valor absolutamente superior, como que eterno; mas ao deportar esse real para o passado (“isso foi”), ela sugere que ele já está morto. Assim, mais vale dizer que o traço inimitável da fotografia (seu noema) é que alguém viu o referente (mesmo que se trate de objetos) *em carne e osso*, ou ainda *em pessoa*. (BARTHES, 1984, p.118)

[...]

Todos esses jovens fotógrafos que se movimentam no mundo, dedicando-se à captura da atualidade, não sabem que são agentes da Morte. É o modo como nosso tempo assume a morte: sob o álibi denegador do perdidamente vivo, de que o fotógrafo é de algum modo o profissional. [...] Pois é preciso que a morte, em uma sociedade, esteja em algum lugar; se não está mais (ou está menos) no religioso, deve estar em outra parte: talvez nessa imagem que produz a Morte ao querer conservar a vida. (BARTHES, 1984, p.137/138)

Assim, a exemplo da natureza dos parques em si, a própria mídia que os representa neste projeto contribui para a construção de um cenário melancólico *a priori*, a partir da relação intrínseca da fotografia com a morte. Relação essa buscada no uso da composição em preto-e-branco.

A cor, por oposição, é utilizada primordialmente como recurso de mascaramento deste *rictus mortis* que, segundo Barthes, caracteriza a práxis fotográfica. Isto pois, uma vez que a fotografia em preto-e-branco remete ao passado, desencadeando sentimentos nostálgicos, melancólicos, a foto colorida tem efeito contrário: evoca o presente.

Ver colorido é o que fazemos desde que nascemos. A empatia com a foto é muito maior, mais imediata, e até de entendimento mais simples do que a que temos com uma foto em preto-e-branco. (GURAN, 2002, p.19)

Além do mais, ressalta Vilém Flusser (2002, p.38), “Não pode haver, no mundo lá fora, cenas em preto-e-branco.” Isto é: o preto-e-branco inexistente na experiência; o mundo jamais é percebido pelos nossos olhos desta maneira, e sim em cores; logo, é natural que a fotografia colorida seja mais *verossimilhante* que a monocromática. Apesar de, tecnicamente, a cor na fotografia ser “reconstituída” quimicamente num processo ulterior à captação luminosa, para o senso comum ela é mais uma evidência do “perdidamente vivo” (BARTHES, 1984, p.137); atestado de fidelidade ao *real*.

Ora, ao desagregar do par Real/Vivo a variável *tempo* (passado) elimina-se a morbidez da fotografia; se a torna mais afeita à comunicação da alegria. É possível então alçá-la – de forma não melancólica – à eternidade. Um eterno *tempo-presente*.

É claro que os elementos na imagem colorida continuam a sofrer a mesma depreciação de antes; apenas, por não serem percebidos da mesma maneira, este efeito é atenuado.

2.2 A ESCOLHA DO EQUIPAMENTO

Outra escolha da qual se esperava grandes conseqüências na linguagem do ensaio era o equipamento fotográfico a ser utilizado. Esta definição surgiu da necessidade de opor fotos em PB, com as mais vastas escalas tonais, máxima profundidade de campo, vistosidade e nitidez da autêntica *fine photography*, remetendo às escolas clássicas de fotografia, a imagens coloridas dinâmicas, de matizes supersaturados e quadros modernos, que transpirassem atualidade. Também era preciso que as câmeras escolhidas se adequassem à dinâmica de trabalho exigida em cada situação.

Fotografando os parques fechados, Jerônimo de Moraes utilizou a Hasselblad 500C/M, câmera analógica de médio formato, que gera negativos de 6x6 centímetros, enquanto para fotografá-los em funcionamento Rony Maltz optou pela Canon EOS 20D, de plataforma digital e formato 135.

2.2.1 Parques fechados: a Hasselblad

A decisão de trabalhar com película fotográfica como material sensível foi tomada simultaneamente à de usar o PB na parte do ensaio dos parques fechados. O primeiro motivo para isto foi a qualidade, uma vez que é praticamente consenso no meio fotográfico que o preto-e-branco digital ainda não atingiu, mesmo com os mais modernos equipamentos, o grau de excelência dos filmes.

Logo em seguida surgiu a idéia de se trabalhar com o negativo de 120 (médio formato), ao mesmo tempo em que se optou pelo uso da Hasselblad 500C/M, que suporta este formato e produz negativos quadrados.

Vários motivos concomitantes contribuíram para essas escolhas, a começar pela conveniência (fator que não deve ser subestimado, principalmente diante de uma produção limitada em tempo e orçamento): por o equipamento ser de posse particular do fotógrafo, e uma aquisição recente, este já estava familiarizado com o seu funcionamento, e, não obstante, o trabalho seria uma ótima oportunidade para o desenvolvimento de uma linguagem própria nesse tipo de fotografia.

Mais importante, a Hasselblad é uma câmera tradicionalmente utilizada, não por acaso, pelos melhores retratistas e fotógrafos de moda ao longo da história. Por possuir o visor na parte de cima do seu corpo, perpendicular ao plano da lente, ela exime o fotógrafo de utilizá-la na frente do rosto (como a maior parte das câmeras de pequeno-formato, que têm o visor na parte de trás), favorecendo o contato olho-no-olho entre aquele e o retratado. Sua aparência compacta também contribui para esse contato inter-pessoal, uma vez que o fotografado não se sente intimidado pela objetiva. Além disto, a proporção do negativo suportado pela Hassel, de formato quadrado (6x6 cm), é considerada ideal para se trabalhar os retratos; aspectos esses fundamentais a esta etapa do trabalho em que foi estabelecida, como premissa, a realização de diversas fotos posadas dos funcionários e empregados dos parques de diversões.

Outra característica da câmera relevante ao escopo do trabalho é a sua mecânica, uma vez que, completamente manual e de operacionalidade intrincada (velocidade e diafragma são regulados em pontos distintos da objetiva, cada chapa exige a remoção e posterior re-inserção da placa de metal entre o corpo e o chassi de filme e o prisma mostra a imagem invertida), a

Hasselblad exige a atenção e interferência do fotógrafo a cada aspecto do processo fotográfico, demandando um tempo mais cadenciado, reflexivo de fazer fotografia, obrigando o profissional a pensar bem o quadro antes mesmo de assentar o tripé no solo. Ora, esse *timing* desacelerado, além de cabível a esta fase do trabalho, livre do frenesi humano que caracteriza os parques em funcionamento, não deixa de refletir a pasmação e a sonolência peculiares à atmosfera retratada.

Finalmente, a excelência da câmera combinada à maior qualidade suportada pelo negativo de 120 permitem a obtenção de material sublime, condizente com as premissas fundamentais da *fine photography*, padrão estético clássico cujo caráter lírico remete, analogamente, a um tempo passado.

2.2.2 Parques em funcionamento: a Canon 20D

Se o lirismo evocado pelas fotos quadradas em preto-e-branco ambienta os parques fechados em uma total atmosfera de melancolia, remetendo a idos tempos, o encanto é radicalmente quebrado pelo uso de uma linguagem moderna, “clipada”, suportada pelo que há de mais novo em termos de equipamento digital para revestir os instantes capturados nos parques em funcionamento de pujança e vivacidade, afastando qualquer ranço de morbidez e preenchendo o quadro de cor e alegria.

Advinda da necessidade de capturar o instante, tendo de lidar com diversos elementos imprevisíveis cruzando o quadro, a escolha de uma plataforma digital foi premissa fundamental desta etapa do trabalho, pois suporta uma quantidade praticamente infinita de cliques, permitindo-se trabalhar com enorme margem de erro.

Outra característica relevante do digital era a possibilidade de conferir o resultado da fotografia “em tempo real”, fator essencial uma vez que diversos recursos de linguagem agregados a este ensaio aumentavam a imprevisibilidade dos resultados, além de uma série de outros agentes complicadores que precisavam ser considerados: o trânsito de pessoas na frente da câmera, a possibilidade de os freqüentadores (muitas vezes crianças) ou seus responsáveis sentirem-se incomodados de serem fotografados, a própria segurança do fotógrafo e dos equipamentos.

Sempre foi intenção, neste ensaio, se trabalhar com a captura de instantes fugidios, que congelassem – eternizassem – os freqüentadores em seus momentos de mais genuína alegria. Logo, a fim de conferir às fotografias fluidez e dinamismo, freqüentemente trabalhou-se com longos tempos de exposição, registrando-se os rastros multicoloridos das luzes dos brinquedos em movimento. Nestas situações, então, por vezes uma ou até duas unidades de flash dedicado se incumbiam de destacar das cenas os instantes a serem congelados. (Este recurso – longas exposições combinadas a disparos de flash – foi amplamente utilizado, gerando, dependendo da combinação do tempo de abertura do obturador à potência dos disparos, espectros translúcidos das pessoas congeladas na cena. Esta estética acabou por servir como metáfora perfeita ao caráter itinerante dos parques, questão que será abordada mais adiante.)

Outra facilidade gerada pelo digital tangencia o tratamento das imagens. Por serem captadas à noite, em condições de luz precárias, frequentemente as imagens careciam de algum ajuste de luminosidade, o que podia ser facilmente corrigido em softwares de edição. Cortes alternativos também eram simplificados, salvando fotos às vezes perfeitas, porém arruinadas pela invasão de algum elemento estranho imprevisto no enquadramento original. Além disto, aqueles programas permitem ajustar níveis de contraste, saturação e nitidez, fatores que foram manipulados dentro da intencionalidade de conferir vida e energia às fotografias.

A escolha da Canon EOS 20D deu-se, a exemplo da opção pela Hasselblad, inicialmente por uma questão de conveniência, já que o fotógrafo possuía a máquina e estava plenamente adaptado à sua dinâmica. Câmera de pequeno-formato (CCD proporcional ao negativo de 135), portanto de fácil mobilidade, a Canon 20D permite manuseio dinâmico, essencial à “caça” de momentos fugidios. Some-se a isso o fato de a marca possuir a mais avançada tecnologia de *auto-focus* do mercado para suas lentes (fundamental para apontar e fotografar com rapidez), condição preponderante para que ela domine o cenário do fotojornalismo atual. Sua escolha, em suma, não deixa de ser um alinhamento a este campo da fotografia.

2.3 REFLEXÕES SOBRE OS RETRATOS

O extensivo trabalho com retratos no ensaio dos parques fechados foi mais um recurso de linguagem utilizado a fim de estabelecer imagetivamente o cenário melancólico, intenção que idealmente deve cumprir-se de duas formas: absolutamente, gerando reflexões embasadas em paradigmas teóricos da fotografia, e relativamente, acentuando o contraste com a alegria congelada nas expressões dos frequentadores dos parques em funcionamento.

Tão somente opor a esses retratos povoados de alegria cenários desérticos, desumanizados, sugeriria uma interpretação simplista da dicotomia melancolia x alegria, reduzindo-a a presença ou não de pessoas. Ora, aquele último intuito trata, sim, de enfatizar o abismo entre os dois tempos propostos – parques fechados e parques abertos –, porém estabelece como eixo dessa comparação a relação homem-parque, levando em conta os frequentadores daquele espaço evidentes em cada uma das etapas: de dia, seus funcionários; à noite, seus “clientes”.

Além de prestar-se a constituir esse contraste, os retratos compõem, acima de tudo, no ensaio melancólico, atmosfera condizente àquela filosofia da fotografia segundo a qual a representação humana carrega morbidez intrínseca. Ora, se no ensaio colorido tal morbidez seria mascarada (por diversos recursos já acima citados), no preto-e-branco ela é valorizada.

Nelson Brissac Peixoto sugere que ao convidar para aparecer diante da câmera pessoas que nunca haviam pensado em fazer-se fotografar – “homens que não pretendiam chegar à posteridade pela fotografia” (PEIXOTO, 1994, p.303) –, faz-se possível que, por isso mesmo, essas pessoas transportem para as imagens todo o seu mundo cotidiano.

A rotina de mais um dia de trabalho no parque, o cansaço acumulado da vida itinerante, das repetidas desmontagens, deslocamentos e remontagens das mesmas gastas estruturas, as incertezas e inseguranças do dia-a-dia de povo humilde; tudo isso deveria vir expresso nas linhas do rosto dessa gente, sublinhando a melancolia da paisagem à sua volta; eles mesmos, ainda que talvez não se percebam como tal, protagonistas desse cenário sorumbático – eles mesmos paisagens melancólicas:

É assim que o rosto parece uma paisagem. O muito grande e distante encontrando o muito perto e pequeno. Imagens dotadas do mesmo relevo, exigindo o mesmo movimento. A imagem [...] tem essa capacidade de ir do exterior para o interior, da natureza para o homem. Mesmo se parte do rosto humano, ela o toma como se fosse uma paisagem. Esta união do homem com a natureza se dá no sublime. (PEIXOTO, 1994, p.302/303)

Brissac Peixoto utiliza-se do conceito barthesiano de “ar” para explicar “aquilo que transparece quando o indivíduo apenas está ali, com naturalidade, se deixando fotografar. Para além de toda pose. Quando ele simplesmente se deixa revelar” (PEIXOTO, 1994, p.307), transparência creditada como ingenuidade nos antigos retratos

e nos filmes mudos – e que pode ser atribuída, nos parques, com uma mistura dessa mesma ingenuidade à humildade de pessoas simples.

Aí reside o mistério do retrato. O *look* de um rosto é uma evidência. Dá-se por inteiro como uma aparição. Não pode ser decomposto. Não é uma forma esquemática, como uma silhueta. ‘A *air* é esta coisa exorbitante que leva do corpo à alma’. (PEIXOTO, 1994, p.307)

Desta necessidade – de capturar a “essência”, o “ar” do fotografado – opta-se, neste ensaio, por um retrato mais fisiológico, exigente de que os retratados posem parcimoniosamente diante da câmera, recurso que, por limitações técnicas, era corrente no passado. “A longa imobilidade resulta não apenas no conhecido *rictus mortis* mas, ao contrário, numa síntese da expressão. Faz aflorar os traços essenciais do rosto” (PEIXOTO, 1994, p.303). Ora, tanto um como o outro efeito são interessantes às intencionalidades do ensaio. (Cabe ressaltar que tal metodologia se encontra ideologicamente bastante distante daquela utilizada no ensaio dos parques em funcionamento, calcada na captura do *instante*.)

3 REFLEXÕES SOBRE A ITINERÂNCIA

Não é fator irrelevante, ao expormos o objeto de estudos a uma análise teórico-filosófica mais superficial que seja, a qualidade *itinerante* dos parques de diversões em questão. Consequências práticas dessa característica já foram perifericamente citadas, tais como o desgaste, decorrente dos constantes desmontes e viagens, das grandes estruturas dos brinquedos e atrações do parque. Esta depreciação, além de contribuir para a composição do cenário melancólico, determina a própria rotina dos funcionários do circo, que em grande medida precisam se ocupar de verificar constantemente as condições dos alicerces e engrenagens daquelas atrações, incumbindo-se, inclusive, se necessário, de repará-las para funcionamento subsequente. O caráter nômade dos parques, não obstante, influi na própria relação que este guarda com os lugares em que se assenta e com seus freqüentadores locais.

Mas afinal, são mesmo as *pessoas* que freqüentam o parque? Mais coerente seria dizer o inverso: é o *parque* que freqüenta as pessoas. Os locais em que ele se estabelece nada mais são que terrenos alugados – literal ou metaforicamente –, “emprestados” por aquela comunidade por um determinado período de tempo depois do qual ele se desmonta, se despede e vai embora atrás de outro acampamento. Antes, portanto, o Parque, organismo composto por suas estruturas e seus empregados-operadores-mecânicos-faxineiros, em suma, verdadeiros “técnicos de parque de diversões”, freqüenta as cidades, e, por conseguinte, seus habitantes, que o contrário.

Numa analogia orgânica, o “corpo-vivo” Parque manteria com as comunidades uma relação de simbiose: proporciona alegria com suas atrações em troca de lucro, cumpre seu ciclo e segue à procura de outro hospedeiro. Destarte é possível dizer que seu corpo *rígido*, constante

(suas estruturas e time de trabalhadores) é dotado de alma inerentemente melancólica, enquanto seu corpo *fluido*, variável (seus “clientes”, sem os quais, conforme já discutido, ele não é *bom*) lhe confere intermitente aura de alegria.

Alguns recursos técnicos foram utilizados, no tocante à prática fotográfica, a fim de representar no trabalho esta qualidade itinerante. No ensaio nos parques fechados, que trata essencialmente daquele “corpo rígido”, ela está expressa na exposição crua e simples da degradação dessa carcaça pelo tempo e às intempéries.

Já no ensaio deles em funcionamento, focado na sua “matéria fluida”, tal itinerância se encontra representada de forma mais sutil na presença de espectros (rastros de movimento) e na translucidez de alguns indivíduos congelados no quadro.

Surgido por acaso (vide relatório “Atafona I”), resultado da combinação de longos tempos de exposição a disparos de flash, tal efeito constitui metáfora estética perfeita para a itinerância dos parques de diversões: os contornos do indivíduo são rígidos e bem delineados e sua presença, estática – porém temporária: sua imagem já desvanece. É permeada pelo parque, mas, ao mesmo tempo, vacila nesse habitat que não a pertence; habitat nômade, que em breve precisará sair para frequentar outras pessoas, sem jamais ficar tempo suficiente para fixar raízes e possuí-las – sem jamais dar tempo para que suas imagens se solidifiquem.

Esse expediente sugere uma retomada da melancolia com o esvaziamento do parque ao final do dia, constituindo um ciclo: melancolia e alegria revezar-se-iam regendo o universo dos parques de diversões como a lua e o sol o nosso. Esse artifício de linguagem, em suma, fun-

ciona como ponto de contato entre as duas faces constituintes da dicotomia em estudo, conferindo ao trabalho unidade e coesão.

4 PRÉ-PRODUÇÃO

Sobre as últimas decisões relativas à linguagem e escopo do trabalho e os primeiros contatos efetivos com o universo do objeto de estudos antes do início dos ensaios.

4.1 ESCOLHA DO FILME

Uma vez definido que a linguagem analógica iria retratar a melancolia através de filmes em preto-e-branco, ainda havia uma série de escolhas técnicas que seriam determinantes para alcançar o objetivo de produzir imagens melancólicas de um ambiente que para o senso comum é sinônimo de lazer e diversão.

Apesar de possuírem características físico-químicas em comum, cada filme oferece um resultado bastante singular no que toca a questões como o contraste (os tons de cinza entre o preto absoluto e o branco), o tamanho e a forma dos grãos (depósitos de partículas pretas que simulam os tons de cinza e dão maior ou menor acutância para uma fotografia) que compõem a película e a sensibilidade ou velocidade.

[...] Em geral, quatro características influem diretamente sobre a linguagem fotográfica (...): a sensibilidade (capacidade de registrar a luz); a acutância (capacidade de registrar detalhes); o contraste (diferença entre as áreas mais e menos iluminadas, tons de cinza nos filmes preto e branco e saturação das cores no filme cor); e a granulação (o tamanho e a forma do grão influem na acutância e no contraste). (GURAN, 2002, p.41)

Cada filme precisa de uma determinada quantidade de luz para que possa ter uma densidade aproveitável, e para medir isso foram criadas diversas escalas ao longo dos anos, além de vários sistemas de velocidade. Os mais utilizados hoje em dia são o ISO (International Standard

Organization) que substituiu o ASA (American Standards Association) e consiste numa escala aritmética, ou seja: o dobro da sensibilidade corresponde ao dobro da velocidade, e o DIN, do alemão “Deutsche Industrie Norm”, que utiliza uma escala logarítmica.

Além de alterar a quantidade de luz necessária pra impressionar o filme, o ISO faz variar também o contraste e tamanho dos grãos. Um filme ISO 100 possui grãos mais finos, e uma gama de tons de cinza que pode cobrir áreas com maiores diferenças de luz que um ISO 400, por exemplo.

Tão logo, além dos aspectos cognitivos da imagem, fez-se necessário avaliar as condições de luz em que as fotografias seriam feitas, se o equipamento possuía recursos para administrar a equação diafragma, velocidade do obturador, quantidade de luz e velocidade do filme e se, contudo, ainda se teria o domínio sobre a linguagem, já que alterações feitas em cada elemento da equação podem dar uma leitura totalmente diferente para determinada imagem.

Finalmente, o filme escolhido foi o Kodak 400-TriX, que possui características intermediárias. Possui contraste considerável (que ajuda na dramaticidade de algumas imagens), grãos de um tamanho mediano, que não comprometem a nitidez das imagens mesmo em caso de grandes ampliações, e pode sustentar condições de luz mais escassas, como em eventuais dias nublados, finais de tarde e alvoradas, ao mesmo tempo em que permite que se fotografe sob sol forte, oferecendo, em suma, considerável controle sobre os elementos da linguagem fotográfica.

4.2 AMOSTRAGEM

Ficou de início decidido, no tocante à metodologia de trabalho, fotografar o maior número de parques possível, já que uma amostragem abrangente, além de proporcionar referências visuais mais ricas e variadas, permitiria tirar conclusões com maior autoridade sobre o objeto de estudo. Não obstante, em razão do cronograma apertado e da obrigatoriedade de fotografar apenas nos finais de semana (ocasião em que os parques estão abertos), foi definido como meta o número mínimo de 06 (seis) parques, com a imposição do compromisso de se realizar pelo menos duas incursões a cada local escolhido. Compromisso este que foi, em geral, respeitado.

Foram feitas, finalmente, 15 (quinze) incursões a 08 (oito) parques diferentes – contando como *incursão* visita em que qualquer um dos fotógrafos – não necessariamente ambos – realizasse ensaio fotográfico.

4.3 ESCOLHA DOS PARQUES

Tendo sido definido o número de parques de diversões a serem visitados, restava resolver *quais* seriam estes parques.

4.3.1 Contato com a rede Play City

Estas escolhas acabaram por se impor naturalmente à medida que os contatos eram estabelecidos, não tendo sido preciso premeditar todo um cronograma. O primeiro contato, que se revelou o mais frutífero e duradouro, deu-se com a rede *Play City*.

Administrada por sócios portugueses, a rede conta com cinco estruturas itinerantes independentes que se revezam montando acampamento, principalmente, no perímetro fluminense.

O primeiro contato com a rede aconteceu no início de março, por meio de seu parque então montado em Búzios. A partir de informações obtidas no próprio parque pôde-se conseguir os nomes e contatos dos donos da rede, “seu” Manoel e “seu” Alberto, por intermédio dos quais, posteriormente, ficar-se-ia sabendo da atual localização dos parques Play City e conseguir-se-ia autorização para fotografá-los.

(É digno de nota que nenhum dos sócios da rede jamais impôs, conforme esperado, quaisquer impedimentos para que fotografassem seus parques.)

4.3.2 Descoberta dos parques em Atafona e Campos dos Goytacazes

Logo, entretanto, impôs-se a necessidade de também se fotografar parques com referências visuais diferenciadas, uma vez que, por pertencerem a uma mesma rede, os parques de Play City tinham disposições bastante padronizadas.

Procurando por locais alternativos, começou-se a cogitar realizar incursões mais longas, que impusessem viagens, uma vez que isto exigiria um mergulho ainda mais vertiginoso no objeto de estudo. Buscando aliar eficácia e conveniência, então, começou-se uma pesquisa por parques em cidades nas quais os fotógrafos teriam facilidades de hospedagem.

Daí surgiu a idéia de uma viagem ao litoral norte-fluminense: descobriu-se, por meio de conhecidos locais, a existência de dois parques de diversões, em Atafona e Campos dos Goyta-

cazes. Tendo os fotógrafos aonde se acomodar gratuitamente em ambas as cidades, e os parques atendendo exatamente àquilo que era buscado ultimamente, estava decidido o próximo destino.

4.3.3 Decisão de se ater a parques fluminenses

Percebendo-se a eficiência das viagens fotográficas, começou-se a tentar articular outras. Foram descobertos alguns parques no caminho do Rio de Janeiro a Florianópolis, cidade aonde mais uma vez haveria facilidade de instalação. Entretanto, uma viagem ao Sul consumiria mais do que um final de semana apenas – demandaria pelo menos uma semana. Avaliando-se friamente disponibilidades de tempo e capital foi decidido, então, que não seria possível alçar vôos mais altos como esse.

Dessa constatação, e avaliando o escopo de tudo o que havia sido feito até então – a esta altura o projeto já passava de metade concluída –, foi decidido que, tanto em termos de conveniência como de filosofia de trabalho, o mais coerente era se ater a parques fluminenses.

Avaliou-se que, caso se fosse estender o objeto de estudos a parques brasileiros, além de encaixar o projeto e apertar ainda mais o já enxugado cronograma, não se abrangeria uma amostragem satisfatória. Por outro lado, percebendo-se que já se começava a cobrir satisfatoriamente diversas regiões do Estado do Rio, concluiu-se que melhor era, ao invés de pretender um estudo elástico e raso, dedicar-se a aprimorar um mais modesto, porém sólido e coeso. Daí o estabelecimento de um novo objetivo, ainda que tardiamente incluso no mote do projeto, de afunilar ainda mais o campo de estudos.

5 PRODUÇÃO

Da experiência apreendida de cada incursão fotográfica.

5.1 DEL CASTILHO

Dias 17 e 18 de março de 2006

5.1.1 Parque fechado

Depois de alguns meses tentando estabelecer contato com os donos da rede de parques visitada, ainda não se tinha chegado a nenhum resultado satisfatório no que diz respeito a autorizações para a produção de imagens. Ficou resolvido que seria feita uma visita a este parque numa tentativa direta de falar com um dos donos.

A estrutura estava montada no estacionamento de uma grande loja de departamento e atrás de um grande shopping center da Zona Norte da cidade, ao lado da Linha Amarela, importante via de ligação entre o Centro da cidade e a Barra da Tijuca, passando pela Avenida Suburbana.

Mesmo sem saber se lhes seria concedida autorização para fotografar, os autores resolveram levar seus equipamentos e deixar para avaliar no próprio sítio a possibilidade de já começar a produzir nessa primeira incursão despretensiosa. E foi exatamente o que aconteceu.

A primeira impressão, depois de a autorização concedida, foi a de que a quantidade de rolos de filme não seria suficiente para uma gama tão grande de opções de imagens que poderiam ser produzidas naquele local.

Mas ter chegado com o recorte do tema bem fechado e uma considerável direção da linguagem a ser usada ajudou a otimizar a produção. Por ser o primeiro parque de todos existia uma grande preocupação sobre o que se encontraria pela frente (nos outros lugares) em termos de variedade de brinquedos (característica que se percebeu mais tarde não ser tão importante assim), para que as imagens não ficassem repetitivas.

Depois de uma caminhada pelo parque aconteceu uma espécie de processo natural de hierarquização das atrações, e o ordenamento das fotos desse primeiro local respeitaram um esquema subjetivo de importância (a luz que incidia nas estruturas também influenciava na seleção dessa ordem) uma vez que, basicamente, o modo de operação do equipamento fotográfico não variou em nenhum dos parques visitados (consistia sempre na câmera montada no tripé e um enquadramento minucioso).

Passado o estágio em que o enquadramento era decidido, entrava a parte técnica de medição de luz. Os processos demandavam um tempo bastante cadenciado, porque ao se medir com um fotômetro de luz incidente (que faz uma medição geral da luz – e é importante lembrar que cada objeto, de acordo com a sua cor, reflete uma quantidade distinta de luz) é necessário cobrir o maior número de possibilidades e avaliar cuidadosamente as variações de luminância em diferentes pontos da imagem. Certos lugares eram praticamente impossíveis de se alcançar, como o topo da roda gigante e similares. Nesse momento do trabalho ficou claro que esse

tipo de equipamento requer um conhecimento no mínimo intermediário de técnicas fotográficas e medição de luz, já que o lastro para erro era pequeno.

Na fotografia em preto-e-branco, registramos um objeto de três dimensões em duas dimensões e tons de cinza. Possuímos considerável liberdade para alterar os tons por meio de controles de exposição e revelação, filtros, etc. O objetivo da visualização é analisar e antecipar esses controles desde a primeira aproximação do objeto, de forma que contribua para a representação expressiva final. O primeiro passo em direção à visualização – e a interpretação expressiva – é tornar-se consciente do mundo ao redor em termos de imagem fotográfica. Devemos examinar e explorar tudo o que se encontra diante de nós em busca de significado, substância, forma, textura, e valores tonais. Podemos ensinar nossos olhos a serem mais perspicazes. (ADAMS, 2004, p.17/18)

O primeiro dia começou pela roda gigante, que ocupava o centro geográfico do local e ao longo de todo o trabalho se mostrou ser uma atração de suma importância nesse tipo de centro de entretenimento. Por conta da quantidade restrita de filmes fez-se uma tentativa para cada fotograma (uma prática não muito comum em outros tipos de fotografia). Isso só foi possível pelo tempo e reflexão empregados em cada disparo.

Depois dela, seguiram-se o carrinho bate-bate, o carrossel, o trem-fantasma e alguns retratos dos funcionários, que posavam sem a necessidade de maiores convencimentos. (Por diversas vezes, inclusive, o tamanho do equipamento fazia com que as pessoas acreditassem estarem sendo filmadas e mesmo sendo dito o contrário sua impressão não mudava.)

No começo do segundo dia no parque uma certa sensação de falta do que registrar tomou conta do fotógrafo, já que no dia anterior havia se coberto as atrações principais do parque. Mas foi exatamente a partir dessa necessidade de se mergulhar mais a fundo e descobrir novas possíveis abordagens que não fossem simples registros dos brinquedos como um todo que os recortes melancólicos começaram a se apurar.

5.1.2 Parque em funcionamento

Como era a primeira experiência de todo o trabalho, basicamente não se sabia o que esperar. Acreditava-se que, no decorrer do trabalho, o fotógrafo iria ficando naturalmente mais experimentado e a qualidade do material capturado aumentaria em escala exponencial, motivo do relaxamento quanto ao resultado daquelas primeiras noites. Expectativa que não se provou correta: o material obtido em Del Castilho figura entre os mais ricos de todo o trabalho.

Ciente da linguagem a ser usada, o fotógrafo rapidamente adaptou-se à rotina de usar a câmera montada no tripé e, eventualmente, um flash dedicado na mão, configuração rara no fotojornalismo diário. Ora, o dever ali era antagônico: enquanto se pretendia congelar instantes da mais genuína alegria dos frequentadores do parque, também se queria capturar todo aquele frenesi humano e luminoso. O flash, ora montado à máquina, ora à mão, ora ambos (utilizando duas unidades de flash) congelava os momentos que se queria, enquanto a longa exposição da fotografia dava conta de registrar os espectros das pessoas em movimento e as labaredas multicoloridas das luzes. Nota-se que era a longa exposição da fotografia que permitia obter sincronismo com o disparo manual do flash.

Tanto pelo fato de o que se passava no quadro muitas vezes acontecer à revelia do fotógrafo (consequência das longas exposições) como por ser a estréia do trabalho, em Del Castilho especialmente o autor se valeu da qualidade do digital de “infinitos” cliques. Foi o sítio que rendeu mais fotografias: cerca de 800 (oitocentas).

Como era o primeiro parque a ser fotografado, não se chegou ali, principalmente no primeiro dia, com objetivos claros sobre os quadros a serem compostos, tendo estas escolhas sido feitas

na base do improviso. Enquanto neste estágio inicial a tendência era não saber por onde começar, o fotógrafo perceberia, nas incursões posteriores, que estas escolhas ficariam gradualmente mais fáceis, no final se impondo quase que naturalmente. Ainda assim, havia critério: pretendia-se obter, por base, pelo menos uma fotografia significativa de cada uma das referências mais clássicas de parques de diversões.

Começou-se, enfim, pelos carrinhos bate-bate, aonde inclusive foi testado fazer alguns cliques de dentro de um carrinho em movimento, com Rony fotografando enquanto Jerônimo fazia as vezes de motorista. Voltar-se-ia a usar esse recurso – fazer a foto de dentro das atrações do parque – poucas vezes nas futuras incursões. Isto porque, questões filosóficas a parte (em tal situação havia um claro deslocamento de ponto de vista), nessas circunstâncias não se tinha como montar a câmera no tripé, dificultando as longas exposições. Ainda neste dia foram realizados cliques do carrossel de cavaleiros e do “Samba” – atração que consiste numa plataforma circular, sustentada por um apoio central, que a gira e balança, como um bambolê gigante, enquanto os freqüentadores, dispostos ao longo do arco do círculo, são animados por música alta tocada por um DJ da cabine (aludir-se-á a este brinquedo mais vezes à frente). Também foram feitas fotos da montanha-russa.

Já o segundo dia foi dedicado às barracas de tiro com carabina de ar comprimido e de arremesso de bola, ao “Amor Express” (atração que consiste num vagão que corre sobre um trilho, num circuito menos vertiginoso que o da montanha-russa, e sobre o qual eventualmente se fecha uma lona envolvendo os viajantes), novamente à própria montanha-russa e ao carrossel de aviãozinhos. Por fim, foram ainda feitas algumas tomadas gerais do parque, do último andar do estacionamento do Norte-Shopping, que é seu vizinho.

Uma grande preocupação também seria totalmente contrariada em Del Castilho: a de o fotógrafo ser mal visto pelos freqüentadores locais. Considerando as reações diversas e imprevisíveis que as pessoas têm diante de uma lente, começou-se o trabalho de forma cautelosa, procurando-se, sempre que possível, informar as pessoas que eventualmente estariam em quadro (mais notadamente os parentes de crianças nesta situação) sobre o teor daquele trabalho e do uso daquelas fotografias. Ora, não se encontrou ali – e por extensão em todos os demais sítios em que se trabalhou – qualquer resistência por parte dos fotografados, senão muito pelo contrário: as pessoas em sua maioria tomavam inclusive o cuidado de não atravessar na frente da câmera enquanto eram feitas as fotografias e constantemente abordavam o fotógrafo, curiosas sobre o motivo do ensaio. Comportamento este que pode ser atribuído ao fato de se tratar de cidadãos humildes – na acepção literal da palavra –, respeitosos e talvez um pouco deslumbrados com aquele ofício que lhes aparecia sempre associado a glamour e televisão.

5.2 NITERÓI

Dias 7 e 8 de abril de 2006

5.2.1 Parque fechado

Depois de Del Castilho, Niterói foi o segundo parque da rede Play City fotografado. Um dado que se começou a se perceber aqui e que depois seria confirmado é que a variedade de brinquedos entre os diferentes parques da rede era de fato muito pequena.

Eles respeitavam uma unidade que tornava obrigatória as presenças de algumas atrações-chave como a montanha-russa, a roda-gigante, o trem-fantasma, o carrinho bate-bate, o

“*Crazy-dance*” (pequenas cabines que giram em rotação e translação ao redor de uma grande plataforma circular ao som de música ambiente) e o “*La Bamba*” (Ou “Samba”).

Esse parque parecia ser um importante núcleo de entretenimento para aquela área em que estava montada e não era a primeira vez que passava por ali. Situava-se em um local de grande circulação de pessoas naquela cidade (ao lado do terminal de barcas, bem no centro de Niterói).

Aqui ainda se estruturava mentalmente o sistema hierárquico que foi mencionado em Del Castilho, e prova flagrante disso foi o fato de a primeira fotografia ser no brinquedo mais imponente (apesar de não ocupar o centro geográfico do parque), a Montanha Russa *Galaxy*.

E de novo, aqui, também se mostrou muito mais eficaz um mergulho mais profundo nas estruturas, após saturadas as perspectivas ordinárias iniciais. É como se fosse necessário transcender um primeiro olhar para fazer com que o parque deixasse transparecer sua melancolia. Buscar uma intimidade com o objeto fotografado.

E assim como havia ocorrido no primeiro local, a entrada só foi autorizada em torno de duas horas antes do início do funcionamento do parque, momento em que os funcionários já começam a trabalhar decididamente na preparação para a abertura. Isso não chegou a ser um problema, mas em alguns momentos era necessário correr contra o tempo para poder realizar o objetivo do dia (um rolo de 12 fotogramas) antes que a multidão começasse a chegar.

Talvez por estarem muito preocupados com a hora de abertura do parque neste local os funcionários não se mostraram tão receptivos quanto a serem fotografados, e em alguns momentos esse contato beirou a hostilidade.

Por alguma razão não detectada Niterói foi um local que definitivamente não correspondeu com as expectativas do autor. O sítio aparentemente oferecia uma excelente gama de opções de boas imagens, mas o resultado ficou aquém do esperado.

5.2.2 Parque em funcionamento

Outro da rede Play City, o parque de Niterói revelou-se o mais movimentado dentre os visitados. Lá, devido a esse movimento intenso, a melhor maneira de trabalhar se revelou inversa à da primeira experiência: ficar prostrado, sem pressa, diante de cada objeto de estudo, e, deixando as multidões passarem pela frente da lente, ir fotografando até que se achasse suficiente.

É importante aqui registrar que essa questão do movimento – da *quantidade* de pessoas – é, para esta parte do projeto, de ordem fundamental. Em outros parques em que o movimento não era tão intenso, algumas atrações contavam com sessões esparsas, de modo que era necessário ficar de prontidão para capturar esses raros momentos, fosse esta a intenção. Esta preocupação não cabia em Niterói. Com filas em todos os brinquedos, bastava assentar o tripé onde se desejasse, encontrar calmamente o quadro e, deixando a ação acontecer repetidamente, fazer os cliques até que se achasse que a foto estava feita.

Neste parque fotografou-se, ambos os dias somados, a montanha-russa, o “*Evolution*” (plataforma circular que compreende-os freqüentadores e os alça às alturas descrevendo movimentos de rotação e semi-translação), o “*Kamikase*” (duplo pêndulo) e a barraca de arremesso de argolas.

Voltou-se a fotografar a montanha-russa porque, uma vez avaliado o material de Del Castilho, não se considerou o resultado satisfatório. O que finalmente foi conseguido em Niterói. Para tal, entretanto, precisou-se fazer muitos cliques nos dois dias de visita ao parque. As fotos definitivas foram capturadas de cima da plataforma que dava acesso à atração – sendo preciso remover e reposicionar o tripé a cada nova viagem, para dar passagem aos freqüentadores –, no ocaso do dia, de modo que o parque já estava em funcionamento, mas ainda havia alguma luz natural. Tal artifício se fez necessário uma vez que apenas a luz do flash – que não chegava com potência máxima ao objeto, devido à distância – não era suficiente para congelar a cena conforme se pretendia nessa foto.

5.3 ATAFONA I

Dias 15 e 16 de abril de 2006

5.3.1 Parque fechado

Atafona é um balneário no município de São João da Barra, norte do Estado do Rio, cujo principal atrativo são as ruínas de cerca de doze quarteirões de construções à beira-mar – outrora as mais valorizadas da cidade – comprometidas por um processo de erosão que acomete o litoral desde a década de 50.

Na procura pelos objetos de estudo foram encontrados dois parques, este e um outro (denominado neste trabalho “Atafona II”). Nos dois casos o tamanho muito reduzido da área ocupada (em comparação com os dois outros já visitados) e a pouca variedade de atrações chamaram a atenção. Além disso, nenhum dos dois era cercado, o que permitia acesso livre a qualquer momento do dia.

Nesse parque foram encontrados apenas dois sujeitos trabalhando no meio de módicas cinco atrações em acelerado processo de degradação (dos seis carrinhos bate-bate apenas dois funcionavam) e que ocupavam um espaço físico de uma praça que não passava de 100 metros quadrados.

Ao invés de fazer os dois filmes previstos para cada parque no começo do trabalho, ficou resolvido que um dos rolos destinado a esse local seria remanejado para o outro da região que poderia ser mais extensamente explorado por razões mais à frente mencionadas.

5.3.2 Parque em funcionamento

O contato com a população local deste pequeno balneário, gente tipicamente interiorana, correspondeu exatamente ao que era esperado quando se decidiu fazer esta viagem atrás de um aprofundamento no tema do ensaio. Se não em termos de resultados estéticos, mas de conceitualização filosófica do trabalho, as duas incursões no primeiro parque de Atafona (que chamaremos de “Atafona I”) foram bastante proveitosas.

Trata-se de um parque extremamente pequeno e prosaico, diferindo totalmente dos demais visitados até então – recheados de atrações eletrônicas e circuitos vertiginosos –, e frequenta-

do essencialmente pelas crianças da região, que podiam ser vigiadas pelos adultos de um bar de esquina – ao lado do qual morava o administrador do parque.

Ora, desde a primeira aproximação do local, ao se retirar da mochila câmera e acessórios, tripé a tira-colo, o sentimento foi de que o próprio fotógrafo tornara-se a principal atração do parque, rodeado por diversas crianças curiosas sobre o que se estava “filmando” ali. Este assédio tornou obrigatório que se mudasse totalmente a dinâmica de trabalho, e se resolveu, já que seria impossível passar despercebido, assumir a presença do fotógrafo e tirar o máximo de proveito desse laço estreito estabelecido com o objeto de estudo.

Foi onde foram feitos os primeiros retratos desta parte do trabalho, e não coincidentemente onde se conseguiu pela primeira vez, com estes retratos, registrar dos fotografados o tal *ar* a que Barthes (1984, p.159, 161) se refere, “essa coisa exorbitante que induz do corpo à alma”, “sombra luminosa que acompanha o corpo”, o quê, na fotografia, nos permite apontar para o fotografado e exclamar: é ele!

Ora, tal feito não foi realizado pelo próprio fotógrafo, mas por Lucas, garoto que mais despu-doradamente revelou interesse pela fotografia, aceitou em suas mãos a câmera e saiu fotogra-fando a irmã, o pai, a mãe. O próprio, ao lado da irmã, e, no dia seguinte, dos amigos, aceitou sem reservas a condição de fotografado, garantindo, nesses dois dias, resultados atribuídos a uma comovente – e talvez inocente – entrega por parte daquelas pessoas, conseqüência de uma hoje em dia rara (notadamente nas grandes cidades) falta de cultura imagética.

Embora os resultados gerais de Atafona I destoe um pouco do restante do trabalho, a experi-ência do parque foi tecnicamente importante por um motivo no mínimo: serviram para que

se descobrisse e se agregasse aos futuros ensaios um novo recurso de linguagem. Por ser muito parcamente iluminado, Atafona I exigia exposições muito longas para a captura da luz natural, o que fazia com que os retratados, mesmo congelados pela potência máxima da luz do flash, ficassem levemente translúcidos, efeito carregado de significado, conforme já comentado anteriormente. Ora, esse recurso técnico seria amplamente utilizado mais tarde.

5.4 ATAFONA II

Dias 15 e 16 de abril de 2006

5.4.1 Parque fechado

O segundo parque de Atafona oferecia um visual que ainda não tinha sido encontrado em nenhuma outra localidade e que tampouco voltaria a se repetir. Assim como o primeiro visitado dessa pequena cidade, situava-se numa praça, só que essa ao lado de uma igreja e com ares de praça principal da cidade.

As atrações eram construídas em madeira e ferro e só duas delas funcionavam com a utilização de energia elétrica. As estruturas apresentavam bastante desgaste e muita ferrugem. Tudo impressionava muito pela simplicidade. Apesar de aparentemente simples demais, essa localidade surpreendeu pelo resultado das fotos obtidas.

O cenário quase de abandono, somado à condição de destruição da cidade pelo avanço das águas do mar confere ao local uma aura sombria. É flagrante nos moradores certa angústia pela incerteza de quanto tempo ainda resta para as pessoas daquele local.

Aqui se encontrou apenas um homem responsável pela manutenção de todos os brinquedos, que informou que o parque não funcionava já havia algum tempo, mas que por conta da concorrência recém chegada ele estava dando os últimos retoques para abrir durante a festa da padroeira da cidade, que se aproximava nas semanas seguintes à da visita.

Outra particularidade muito importante para a riqueza de variedade de situações de luz era a ausência de cerca e limites do parque. Isso permitiu que imagens fossem feitas em momentos só registrados aqui nesse sítio, aonde foram feitas fotografias de tarde (como em todos os outros locais), de manhã bem cedo e de noite (oportunidade aberta pelo fato de o parque se encontrar em um período de manutenção, conforma anteriormente mencionado).

5.4.2 Parque em funcionamento

Não fotografado.

5.5 CAMPOS DOS GOYTACAZES

5.5.1 Parque fechado

Em Campos a sistemática de trabalho normalmente empregada no registro dos outros parques precisou ser alterada por motivos que fugiam ao controle dos fotógrafos. Geralmente faziam-se primeiramente as fotos do parque fechado e na sequência em pleno funcionamento. Desta vez, contudo, a estrutura iria mudar de município no dia seguinte à da chegada dos fotógrafos, e, portanto, seria desmontado na primeira hora do dia.

Situação inusitada, mas que depois de ajustes na programação acabou rendendo imagens imprescindíveis para o fortalecimento do caráter itinerante do objeto de estudo. O registro do parque desligado foi exatamente durante a desmontagem da estrutura. Além deste fato, o parque funcionava na beira de uma estrada, e, a exemplo dos de Atafona, ali também não havia cercas em volta do terreno.

O parque estava rodando o norte-fluminense pelas festas das padroeiras das cidades pequenas que ficam nas cercanias de Campos dos Goytacazes. Uma vez informado sobre o dismantelo da estrutura na manhã seguinte, o fotógrafo programou-se para chegar ao local antes mesmo de o sol nascer. Todos ainda dormiam nos alojamentos do parque e enquanto isso se pôde aproveitar para fazer registros da estrutura ainda montada.

Tão logo os primeiros funcionários foram acordando deu-se início um acelerado processo de desmanche dos brinquedos, que impressionantemente num espaço de duas a três horas já estavam arrumados nos devidos caminhões, tudo pronto pra iniciar a viagem para a próxima cidade.

Os funcionários que participavam do processo pareciam não se importar com a presença do fotógrafo e alguns até se mostravam interessados em saber o que acontecia, qual a razão dos registros e qual o destino daquelas fotos.

5.5.2 Parque em funcionamento

Depois de Niterói, o mais movimentado entre os visitados. Saindo de Atafona, em Campos voltou-se ao circuito de parques grandes e comerciais, este da rede Filadélfia, outra que possui estruturas itinerantes espalhadas por todo o país.

Como só se teria a oportunidade de fotografar um dia neste parque em funcionamento (ele seria desmontado no dia seguinte), focou-se naquilo que nele havia de mais interessante.

Algo observado ainda no início do trabalho, em pesquisas por referências visuais, foi que, além de disseminados mundialmente, os parques de diversões tendem a assimilar traços da cultura em que se inserem. Parques indianos, por exemplo, teriam decoração à moda oriental, com abóbadas em forma de gota, e suas atrações se adequariam ao gosto regional. Os brasileiros, apesar de importarem o modelo norte-americano – as principais atrações, muitas das quais literalmente trazidas dos Estados Unidos, ainda têm seus nomes originais em inglês –, agregaram aos seus parques traços peculiares à sua própria cultura. Um exemplo claro disso é o “Futebol”, adaptação do clássico arremesso de bola à pilha de latinhas em que, ao invés de se usar as mãos, as latas são derrubadas por uma bola de futebol chutada. Outra adaptação que só encontramos em Campos foi do brinquedo Samba, já aludido anteriormente, aqui batizado “*Twister*”. Nesta atração as pessoas, embaladas por música, dançam e sacolejam presas ao arco de uma plataforma circular giratória. Ora, além da trilha sonora tipicamente brasileira – funk, axé, samba –, aqui a atração contava ainda com uma dançarina, trajada a caráter – top justíssimo e saíote minúsculo nas cores da bandeira nacional –, que, treinada, equilibrava-se no centro da plataforma com a função de ditar o ritmo e “animar” ainda mais os frequentadores do brinquedo.

Ora, foi ao registro dessa atração que o fotógrafo se dedicou primordialmente neste parque. De mais, cabe a nota de que, inclusive devido à chuva fina que caía enquanto se trabalhava lá, a incursão ao parque de Campos foi uma das menos proveitosas para o projeto.

5.6 SÃO JOÃO DE MERITI

Dias 20 e 21 de maio de 2006

5.6.1 Parque fechado

Em São João de Meriti, apesar de idas e vindas ao sabor das temporadas o parque em questão ocupa sempre o mesmo ponto do município, contando com praticamente o mesmo time de funcionários.

Esta, aliás foi uma descoberta muito interessante. Em todos os parques da rede Play City os funcionários têm um apreço muito grande pelos chefes, sendo que muitos já trabalham para eles há vários anos. E foi exatamente nesse local que os funcionários se mostraram mais receptivos à possibilidade de serem fotografados. Aqui o fotógrafo, depois de algum tempo, voltou a fazer retratos posados em que se estabelece uma relação muito mais íntima com o fotografado. Era evidente, a cada retrato, o orgulho e de representar seu chefe e o local de trabalho que eles tanto apreciavam.

A paisagem continuava basicamente a mesma; o que mudava na maioria das vezes era o fundo das fotos. As atrações, como dito antes, eram todas muito similares.

5.6.2 Parque em funcionamento

Mais um da rede Play City, o parque de São João de Meriti foi aquele no qual mais notadamente se teve contato com os funcionários locais. Se não tanto para resultados práticos, esse trânsito serviu para situar filosoficamente no escopo do trabalho esse universo de pessoas que, trabalhando *fora do quadro*, eram essenciais para garantir a existência do objeto tema da fotografia em questão.

Já na etapa final do trabalho e com muito material na bagagem, ficava cada vez mais fácil, por exclusão, decidir-se *o que* fotografar. A esta altura, já se podendo projetar uma amostragem geral das fotografias, já estava razoavelmente consolidada a variedade temática que constituiria a edição final. Resolveu-se então, nas incursões a São João, dedicar-se a fazer a fotografia definitiva do Futebol, atração que, conforme explicado anteriormente, era considerada clássica e ao mesmo muito peculiar à nossa cultura – estando, portanto, dentro dos planos para edição final.

Como o movimento no parque foi fraco em ambos os dias em que se esteve lá, o fotógrafo precisou ficar, em ambas as ocasiões, durante horas plantado nos locais escolhidos para conseguir boa amostragem de fotografias – esforço finalmente recompensado. Foram realizados cerca de 200 cliques de três quadros diferentes.

5.7 NOVA IGUAÇU

Dia 4 de junho de 2006

5.7.1 Parque fechado

Nesse ponto do trabalho a quota de filmes destinada para a realização do ensaio já se aproximava do fim. No dia da visita foi feita uma avaliação de quais dos brinquedos imprescindíveis já se tinha um registro satisfatório e o parque de Nova Iguaçu serviu, a rigor, para dar um desfecho bem acabado ao ensaio em questão.

Verificou-se que o escopo do trabalho carecia basicamente de uma boa foto do carrossel, além de uma de barraquinha de pipoca. Chegando lá havia uma peculiaridade muito interessante: o parque era dividido no meio por um viaduto de carros e as atrações ficavam metade de cada lado do viaduto.

Além disso, o sol se punha exatamente durante o ensaio e rendeu uma excelente foto da rodagigante. No mais os registros repetiram os dos outros parques da rede Play City.

5.7.2 Parque em funcionamento

Nova Iguaçu foi, fisicamente, o maior parque visitado. Nas duas incursões ao local o fotógrafo dedicou-se a registrar talvez a última fortíssima referência que faltava ao escopo do trabalho: as barracas de venda de guloseimas. Foram feitas fotografias das barraquinhas de maçã-do-amor, milho verde e pipoca.

Também se aproveitou que este parque possuía um bonito letreiro sob o portão de saída e entrada e lá se montou o tripé para mais uma série de cliques usando aquele recurso de longa exposição combinada à luz do flash. Emolduradas pela mensagem de “Obrigado por ter vin-

do” e “Volte sempre”, os transeuntes congelados em seu *ingresso* no parque constituem imagens significativas: ao mesmo tempo contraditórias e ratificadoras do caráter itinerante daquele; vidas que ainda adentram os portões enquanto por eles já são “expulsas”, ou substituídas por outras que, num ciclo interminável, apenas passarão, emprestarão sua alegria para logo irem embora sem deixar nada.

5.8 CAPTAÇÃO DE ÁUDIO AMBIENTE

A captação de som ambiente tinha por finalidade enriquecer a edição final de áudio que comporia o vídeo com a apresentação do projeto. Para tal utilizou-se um pequeno aparelho capaz de gravar faixas de áudio em formato mp3, o Olympus Digital Voice Recorder W-10. Uma única incursão a um parque da rede Play City, localizado na Ilha do Governador, foi suficiente para coletar o material desejado. Foram gravados 18 minutos em 24 faixas. O procedimento adotado foi o de freqüentar várias atrações do parque – a saber: montanha russa, *Evolution*, trem fantasma, carrinho bate-bate, *Amor Express* e carrossel – a fim de captar em primeiro plano os sons característicos de cada uma dessas atrações, além de circular aleatoriamente gravando o burburinho ambiente e buscando captar manifestações espontâneas dos freqüentadores do local, tais como risadas, gritos e conversas.

6 PÓS-PRODUÇÃO

6.1 REVELAÇÃO E DIGITALIZAÇÃO DOS NEGATIVOS

Apesar de ser parte importante do processo de produção de um grande projeto como este, ficou resolvido que os filmes seriam revelados em um laboratório profissional, já que o autor responsável pela parte analógica do trabalho não tem o controle da técnica de revelação dos negativos.

O ideal seria que o próprio fotógrafo revelasse seus negativos, por saber as possíveis alterações ou até correções necessárias a serem feitas na película no momento da revelação. Mas por trabalhar com um número restrito de filmes e uma remota possibilidade de retorno a determinados parques, dado seu caráter itinerante, o mais seguro era, de fato, delegar a revelação dos rolos a um laboratorista profissional, o que diminuiria drasticamente a possibilidade de erros nesta etapa.

Depois de revelados os negativos eram feitas folhas de contato, que são impressões positivas das fotos no tamanho do negativo original em um único papel, para que possa se fazer uma simulação de como as fotos ficariam quando propriamente ampliadas. A importância desse contato é poder editar as fotos a um custo relativamente baixo, já que apenas uma pequena parte dos fotogramas são escolhidos na edição final de cada filme.

Essas fotos escolhidas necessariamente passariam para a mídia digital, e para isto elas foram digitalizadas com as dimensões de 100x100 cm em 300 dpi no scanner Nikon Super Coolscan 8000, um equipamento que faz uma leitura do negativo diretamente (sem placa de vidro como

é mais comum nesse tipo de equipamento) e já o positiva, deixando a imagem pronta para o tratamento.

6.2 TRATAMENTO DAS IMAGENS

Da manipulação digital das fotografias.

6.2.1 Fotografias analógicas

O equipamento de digitalização possui uma apuração tão grande de detalhes que as menores poeiras e imperfeições na película são capturadas pelo scanner. A imagem digitalizada sai, portanto, cheia de pontos brancos, além de a calibragem de contraste, brilho e curvas, feita automaticamente pelo equipamento, muitas vezes produzir resultado diferente do esperado pelo fotógrafo.

É necessário então fazer a “limpeza” e ajustar os elementos técnicos do negativo digitalizado. Para isso foi utilizado o software de edição de imagens Photoshop CS2, no qual se deu um acabamento mais cuidadoso aos arquivos analógicos digitalizadas.

6.2.2 Fotografias digitais

As fotografias digitais foram capturadas em formato jpeg na resolução máxima da máquina, gerando arquivos de 8.2 mega-pixels com dimensões de 3504 por 2336 pixels.

As imagens foram tratadas no software de edição Photoshop CS2, recebendo primordialmente ajustes mínimos de níveis, contraste e nitidez, além de, eventualmente, incrementos de saturação como forma de linguagem adotada no ensaio. Cortes sutis no enquadramento original foram promovidos apenas quando necessário para eliminar elementos intrusos indesejadamente no quadro.

As imagens foram finalmente salvas em dois formatos: jpeg em resolução máxima, com 300 dpi, para fins de impressão, e jpeg dimensionada em 1500x1000 pixels, 72 dpi, para o CD e o vídeo.

6.3 EDIÇÃO DAS IMAGENS

Duas edições foram feitas. Para fins ideais de exposição foi estabelecido o número de 50 fotografias que foram finalmente gravadas em um CD, arbitrariamente ordenadas por cada fotógrafo e divididas por igual entre os dois ensaios – respectivamente [1] parques fechados e [2] em funcionamento.

Para o vídeo foram selecionadas, de cada ensaio, 20 imagens principais, sendo que na parte dos parques abertos foram usadas ainda outras 15 fotografias a fim de possibilitar uma edição mais dinâmica, que se adequasse à linguagem desta etapa. O produto desta edição deu origem a um DVD para ser exibido quando da apresentação do projeto.

6.4 PRODUÇÃO DO DVD

Uma profissional de edição de vídeo foi contratada para fazer a montagem das fotografias em sincronia com o áudio correspondente a cada ensaio. Para tal foi utilizado o software Avid, e, posteriormente, o DVD Architect a fim de abrigar o projeto na mídia.

Layout do DVD, movimentos de câmera, tempo de exibição de cada imagem e diferentes tipos de corte foram recursos utilizados neste trabalho de edição com o objetivo de criar uma experiência fiel às intencionalidades do projeto.

6.5 EDIÇÃO DO ÁUDIO/TRILHA SONORA

Todo áudio do vídeo foi concebido como forma de ditar o clima que os autores acreditam permear os ensaios fotográficos, somando-se à informação visual de forma a enriquecer a experiência comunicacional.

A edição do áudio ambiente foi feita no software Sound Forge com o objetivo de melhorar a qualidade das faixas captadas para o uso no vídeo. Trechos pertinentes foram agregados à trilha na etapa de edição do DVD com a finalidade de valorizar e contextualizar a experiência sonora.

As músicas escolhidas para compor a trilha dos ensaios melancólico e alegre foram, respectivamente, “The Thrill is Gone”, de Chet Baker e “Roda Viva”, de Chico Buarque, gravada por Fernanda Porto. As escolhas foram embasadas tanto no ritmo como na letra das canções.

O *blues* foi, desde o início, o gênero musical escolhido para embalar o ensaio dos parques fechados. Ora, a canção selecionada, além de ter como tema a depressiva ocasião do fim de um romance (“A Emoção Acabou”), conta com uma interpretação sóbria, lacônica e triste, ditando uma contemplação reflexiva e melancólica do ensaio em questão.

Já “Roda Viva” de Fernanda Porto mistura a alegria do funk – gênero marcadamente popular, assíduo nas trilhas dos parques visitados – e a modernidade da batida eletrônica ao tradicional samba de Chico Buarque que tem como temática os altos e baixos da vida ao sabor do destino. O resultado é uma levada contagiante, frenética, antítese radical da pasmaceira estabelecida pela trilha do ensaio anterior, e que, não obstante, sumariza o projeto na metáfora da roda gigante. A música serve de base para trilha sonora dos parques em funcionamento, que conta ainda com intervenções de trechos de *raps* clássicos cariocas, numa clara referência ao ritmo que tem berço nas favelas da cidade e está fortemente enraizado nas comunidades direta ou indiretamente retratadas no ensaio. As composições usadas foram o “Rap do Salgueiro” e “Rap da Felicidade” de Claudinho e Buchecha e o “Rap do Festival” de Danda e Tafarel.

Para trilha do DVD foram usadas ainda diferentes versões de “The Trill is Gone” a fim de conferir identidade ao trabalho, numa alusão velada à melancolia que prevaleceria *a priori* no cenário dos parques de diversões. Nos créditos foi utilizada a versão *soul* de BB King para a música, enquanto no menu do DVD toca em *looping* uma gravação instrumental de Jimmy Hendrix.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vitangelo Moscada, protagonista de *Um, Nenhum e Cem Mil*, romance de Luigi Pirandello queda-se estarecido ao descobrir, por intermédio de sua esposa, que seu nariz pende para a direita. Enquanto para Dida tal característica física estava completamente incorporada à imagem que tinha do marido, para ele era fato totalmente novo – jamais *se* percebera portador daquele traço fisionômico específico. Dessa constatação perturbadora, então, Gengê (sua alcuinha) “entrega-se por inteiro à especulação metafísica sobre sua própria identidade” (PIRANDELLO, 2001, orelha) em uma jornada que o levaria, por fim, à taxação pública de louco.

Por meio de Gengê, Pirandello propõe que as identidades de um indivíduo seriam tantas quantas as pessoas que percebem esse indivíduo, somando-se a essas sua própria auto-imagem. Desfazer-se dessas imagens públicas em busca de uma identidade única, em suma, seria como despelar uma cebola: não sobra nada no final.

A idéia anteriormente difundida de que o “objeto ingênuo” transparece mais facilmente sua essência incita uma brevíssima reflexão a respeito da subjetividade da mensagem fotográfica. Ora, jamais se esperará que uma pessoa, ao deixar-se fotografar voluntariamente – como foi o caso dos funcionários dos parques de diversões – preveja encontrar no seu retrato sinais muito discrepantes da sua própria auto-imagem. É bastante comum, entretanto, experimentarmos um leve estranhamento ao nos depararmos com um retrato que acreditamos não nos representar. “Este não sou eu” ou “Saí horrível” são reações costumeiras nestas situações. (Sensação similar é experimentada ao ouvirmos nossa própria voz através de um gravador, principalmente ao

descobrirmos que aquela entonação esquisita soa perfeitamente familiar àqueles que nos ouvem falar.)

Ora, percebem os moradores de periferias ou do interior, funcionários dos parques de diversões fotografados (ou mesmo seus freqüentadores) as intencionalidades contidas nos ensaios em questão? Seriam eles capazes de se identificarem em seus retratos como protagonistas de um cenário melancólico, ou seus próprios rostos como paisagens sulcadas pelo trabalho e a pela vida endurecida, como é intenção das fotografias comunicar?

Ora, esse estatuto puramente “denotante” da fotografia, a perfeição e a plenitude de sua analogia, isto é, sua “objetividade”, tudo isso corre o risco de ser mítico (são as características que o senso comum atribui à fotografia): pois há, de fato, uma grande probabilidade [...] de que a mensagem fotográfica (pelo menos a mensagem jornalística) seja, ela também, conotada. (BARTHES, 1990, p.14)

Fica clara aqui a importância do distanciamento – não apenas físico, mas primordialmente cultural – do *olhar do estrangeiro* sobre o objeto de estudos, influenciando decisivamente na *qualidade* da luz sob a qual é analisado o tema em questão, bem como na discriminação involuntária do público capaz de decifrar o “código de conotação” utilizado nessa análise.

O código de conotação não era, na realidade, nem “natural”, nem “artificial”, mas histórico, ou “cultural”; códigos em que os signos são gestos, atitudes, expressões, cores ou efeitos, dotados de certos sentidos em virtude dos usos de uma determinada sociedade [...] Tudo o que podemos dizer é que o homem moderno projeta na leitura da fotografia sentimentos e valores caracteriais, ou ‘eternos’, isto é, infra- ou trans-históricos, que a significação é sempre elaborada por uma sociedade ou por uma história definidas. (BARTHES, 1990, p.21)

A bagagem cultural e social do público receptor da mensagem constitui, finalmente, fator fundamental para a percepção da dicotomia proposta pelo trabalho (como Barthes propõe que

o é para a percepção de qualquer mensagem fotográfica), o que torna sua interpretação invariavelmente subjetiva.

Esta subjetividade interpretativa que envolve a comunicação de uma idéia por meio de imagens técnicas – o trabalho de lapidação da linguagem e busca pelo equilíbrio ideal entre estética e informação – foi o maior desafio enfrentado pelos autores ao longo deste último ano do curso de Comunicações Sociais que culminou na concepção deste projeto.

Para Nelson Brissac Peixoto (1994, p.311), Ítalo Calvino propõe em *Cidades Invisíveis* “Uma maneira diferente de falar de uma cidade: a partir das primeiras impressões que se tem ao chegar. A idéia que resulta daquele primeiro instante, antes que o hábito venha a criar outra imagem.” Ora, da mesma forma que o protagonista de Calvino, o aventureiro Marco Polo “lança mão, para assinalar uma cidade, de pantomimas e objetos os mais variados, que é preciso interpretar” (BRISSAC, 1994, p.310), também os fotógrafos neste projeto permeiam suas descrições (imagéticas) de símbolos interpretativos, linguagens cifradas, impressões – óbvia ou obtusamente – codificadas. A dicotomia que na sua visão de estrangeiros marca e define os parques de diversões é provavelmente invisível aos olhos de quem os vê muito de perto, para quem eles são seu emprego, seu negócio, seu lazer: sua realidade.

Não podia ser pretensão desta obra apresentar conclusões definitivas, conter significados fechados. Se ela foi eficaz em sugerir uma mirada original sobre o tema em questão, não fixando um ponto de convergência, mas o contrário: um de partida, então ela teve sucesso.

REFERÊNCIAS

- ADAMS, Adams. *O Negativo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004. 273p. 3ª ed. [*The Negative*] Tradução: Ibraíma Dafonte Tavares
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 185p. 7ª impressão [*La chambre claire: note sur la photographie*, 1980] Tradução: Júlio Castañon Guimarães.
- _____. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. 2ª impressão [*L'obvie et l'obtus – essais critiques III*, 1982] Tradução: Léa Novaes. 284p.
- CALVINO, Ítalo. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 150p. 1ª ed. [*Le città invisibili*, 1972] Tradução: Diogo Mainardi.
- CARDOSO, Sérgio. O Olhar Viajante (do etnólogo). In: *O Olhar*. Novaes, Adauto – São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus Editora, 2001. 362p. 5ª ed. [*L'acte photographique et autres essais*, 1990] Tradução: Marina Appenzeller.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Ver o Invisível – A Ética das Imagens*. Em: *Ética – Coletâneas I*. Novaes, Adauto – São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- FLUSSER, Villém. *Filosofia da Caixa Preta – Ensaio para uma Futura Filosofia da Fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. 82p.
- GURAN, Milton. *Linguagem fotográfica e informação*. 3ª ed. – revisada e ampliada – Rio de Janeiro: Editora Gama Filho, 2002. 120p.
- PIRANDELLO, Luigi. *Um, nenhum e cem mil*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001. 230p. [*Uno, nessuno e centomilla*] Tradução: Maurício Santana Reis.

APÊNDICE A – PLANO DE TRABALHO

Fevereiro/2006	Escolha do tema; primeiro contato com o orientador escolhido, Dante Gastaldoni; início da pesquisa e leitura bibliográfica; primeiro contato com a rede de parques Play City;
Março/2006	Aquisição do material sensível; produção dos parques de Del Castilho e Niterói; revelação dos rolos dos respectivos parques;
Abril/2006	Produção dos parques de Atafona I e II;
Maió/2006	Produção dos parques de Campos dos Goytacazes e São João de Meriti; revelação dos rolos dos respectivos parques mais os de Atafona I e II; início da redação da parte teórica do trabalho;
Junho/2006	Produção do parque de Nova Iguaçu; revelação dos rolos dos respectivo parque; início do processo de edição e tratamento das fotografias digitais;
Agosto/2006	Reedição do material em reunião com o orientador; pré-seleção das fotografias em película através dos contatos; início da pesquisa de trilha sonora para o vídeo;

Setembro/2006

Primeiro contato e reunião com a editora do DVD; redação do relatório;

Outubro/2006

Finalização dos arquivos digitais (ensaio cor) em alta-resolução; tratamento dos mesmos para o vídeo; digitalização dos negativos PB; captação e posterior tratamento do áudio ambiente;

Novembro/2006

Seleção final e tratamento dos negativos digitalizados; finalização dos arquivos digitais (ensaio PB) em alta-resolução; tratamento dos mesmos para o vídeo; seleção das trilhas sonoras; edição do vídeo e finalização do DVD; gravação dos ensaios fotográficos em CD; fim da redação do trabalho escrito;

APÊNDICE B – FICHA TÉCNICA**Fotografia****Ensaio parques fechados**

Jerônimo d'Avila de Moraes

Ensaio parques em funcionamento

Rony Maltz

Produção e Trilha Sonora

Jerônimo d'Avila de Moraes e Rony Maltz

Edição de áudio

Sérgio Kahn

Edição de vídeo

Carolina Montagna

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.